

EDUARDO FERNANDES

eduardo@arquitectura.uminho.pt

ESCOLA DE ARQUITETURA DA UNIVERSIDADE DO MINHO, LAB2PT (PORTUGAL)

A LUZ COMO MATERIAL DE CONSTRUÇÃO: A PISCINA DAS MARÉS EM LEÇA DA PALMEIRA

RESUMO

Na obra de Álvaro Siza Vieira a luz é um dos instrumentos mais importantes na concretização das qualidades espaciais da construção.

Nos seus projetos, os espaços, linguagens e formas criados por um grande número de arquitetos modernos são usados como inspiração, num processo que se aproxima de uma colagem, mas que pressupõe um propósito de comunicação que é quase literário. Esta metodologia está relacionada com uma conceção da arquitetura como arte, onde o desenho da luz se torna essencial, tornando a vivência dos seus edifícios uma experiência com efeitos surpreendentes a nível visual, sensorial e cognitivo.

A arquitetura de Siza é simultaneamente poética (harmonizando uma intenção estética e a comunicação subliminar de uma mensagem) e tátil (feita de sensações e detalhes); por isso, não pode ser entendida apenas pela observação de imagens, deve ser experienciada num percurso no espaço e no tempo: as várias dimensões da sua arquitetura só podem ser entendidas por um utilizador em movimento.

A Piscina das Marés de Leça da Palmeira é um exemplo perfeito da importância da luz neste processo de comunicação.

PALAVRAS-CHAVE

Arquitetura; luz; significado; sensorial

CONTEXTO

Da janela da sala onde escrevi este texto vê-se a Piscina das Marés. Esta imagem de um objeto arquitetónico dissimulado na paisagem (mas que, ao mesmo tempo, a marca e organiza) acompanhou o processo de reflexão que, durante mais de cinco anos, foi sendo desenvolvido na elaboração da minha dissertação, *A Escolha do Porto: contributos para a actualização*

de uma ideia de Escola, numa recorrente referência à importância da relação da arquitetura com o seu contexto, na procura de uma definição operativa para a identidade da *Escola do Porto*.

Concluimos que esta identidade é o resultado de um conjunto de mecanismos de transmissibilidade de uma maneira de pensar articulada com uma maneira de fazer, que relaciona os conceitos de *colaboração* e *relação com o contexto* com um entendimento intemporal de *modernidade*, uma conceção da arquitetura como *arte*, um entendimento *Vitruviano* da formação do arquiteto (que implica uma *educação integral*) e a defesa do desenho analógico como instrumento primordial de conceção e síntese, associada a uma ideia de rigor nos processos de comunicação (Fernandes, 2011, p. 756).

Esta definição foi construída a partir das ideias de Fernando Távora, considerando como primeira referência a sua interpretação dos conceitos referidos:

- *Colaboração* implica a dependência do arquiteto da sociedade em que se insere, considerando que todas as manifestações da arquitetura e urbanismo se realizaram “mercê dum esforço colectivo”. O arquiteto deve assumir-se como organizador da “síntese magnífica que as obras traduzem e na qual colabora toda uma infindável série de elemento” que, “na sua totalidade, na unidade dos seus esforços”, são quem realiza a obra definitiva; esta colaboração deve ir “até à própria fruição dessas obras”, pelo que “é necessário possuir-se a garantia do seu interesse para aqueles a quem tais obras se destinam” (Távora, 1952, pp. 154-55).
- *Relação com o contexto* implica o modo como a arquitetura é, simultaneamente, condicionada e condicionante do ambiente humano: “Se o homem, ao organizar o espaço, realiza trabalho condicionado, na medida em que satisfaz as realidades que o envolvem, realiza também trabalho condicionante da sua própria atividade. (...) Da boa ou má qualidade da organização do espaço depende, em parte, o bem ou o mal-estar dos homens; a desarmonia da organização do espaço gera a infelicidade humana” (Távora, 1952, p. 155).
- *Modernidade* é entendida como um conceito intemporal; significa “integração perfeita de todos os elementos que podem influir na realização de qualquer obra, utilizando todos os meios que melhor levem à concretização de determinado fim”; manifesta-se “na qualidade, na exatidão das relações entre a obra e a vida.” Se este entendimento implica uma leitura unitária da história (porque as “grandes obras de Arquitetura e de Urbanismo foram sempre modernas na medida em que traduziram exatamente, isto é, segundo uma relação perfeita,

as suas condições envolventes”), esta não pressupõe uma unidade estilística, porque os seus aspetos formais “são consequência direta da variedade de ambientes, de condições de toda a ordem, mas eles próprios, na sua diversidade, permitem a dedução dessa constante que se chama modernidade” (Távora, 1952, p. 153).

- A conceção da arquitetura como *arte* implica que qualquer obra (“estrada, barragem, casa, pintura”) possa ser considerada nos aspetos técnico (“quantitativo, objectivo, invariável”) e artístico (“qualitativo, subjectivo, variável”), sendo que o primeiro diz respeito ao processo de realização e o segundo ao seu valor plástico, definindo-se como “perfeita” a obra que “traduz o exacto doseamento” de ambos. Távora ressalva que (não apenas em Portugal, mas na escala universal) “o artista plástico não tem o lugar que a sociedade deveria garantir-lhe como elemento fundamental e decisivo na realização da forma”. Desta circunstância, típica de uma “época de crise como aquela que nos envolve”, resulta “o espaço que o homem contemporâneo formou para viver”, onde não existem a harmonia, a beleza, a qualidade plástica (Távora, 1954).
- O entendimento *Vitruviano* da formação do arquiteto e a defesa do desenho analógico como instrumento primordial de conceção e síntese, associada a uma ideia de rigor nos processos de comunicação, estão também presentes no método, no discurso e na pedagogia de Fernando Távora, mas devem ser entendidos como herança de uma tradição secular do ensino da arquitetura no Porto, que apresenta como principais referências o legado pedagógico de Marques da Silva e Carlos Ramos (Fernandes, 2011, pp. 29-93).

Este conjunto de conceitos define, na sua associação, uma definição teórica e metodológica (uma maneira de pensar articulada com uma maneira de fazer) da Escola do Porto, que tem como principais componentes o contexto (físico e social), a história e a modernidade. Esta identidade nasce com a obra (teórica, desenhada e construída) de Fernando Távora, mas vai transformar-se numa tendência coletiva nos anos de realização do “Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa” (1955-61), período paradigmático da história da Escola, em se assiste à construção de várias obras de grande importância para a transmissibilidade destes conceitos: o Mercado de Vila da Feira (1953-59), o Pavilhão de Ténis da Quinta da Conceição (1956-60) e a Casa de Ofir (1957-58), projetados pelo próprio Távora, a Casa de Chá da Boa Nova (1958-63) e a Piscina da Quinta da Conceição (1958-65), desenhadas por Álvaro Siza.

Estas obras representam uma ideia de Arquitetura Portuguesa Moderna, onde a vertente portuguesa é concretizada numa aproximação formal às características identitárias da Arquitetura Popular da região norte do país. Mas esta identidade regional vai-se tornando anacrónica à medida que se torna evidente que esta herança vernacular se encontra em processo de desaparecimento, tal os processos sociais e culturais que estiveram na sua origem.

Torna-se assim necessário repensar o paradigma da relação com o contexto em função de uma ideia de modernidade: com uma abordagem menos literal das raízes vernaculares, compatibilizando a sua aplicação com a consciência da modernização em curso da sociedade portuguesa. Aliás, a consciência deste processo de modernização desenvolve-se em paralelo com a consciência dos equívocos criados pelo uso generalizado do chamado “estilo barroto à vista”, como se designava “caricaturalmente a uma certa propensão ao ‘rústico’” (Costa, 1982, p. 48). Ao longo da década de 60, o uso estilístico, generalizado, acrítico e literal de referências vernaculares na arquitetura portuguesa (telhado de várias águas, asnas de madeira, muros de pedra à vista de aparelho irregular, portadas de madeira) acusa um certo anacronismo, que é mais ou menos evidente mas se torna, por vezes, caricatural, sobretudo em edifícios cuja escala ou o contexto se mostrem desadequados.

É neste contexto que surge o projeto da Piscina das Marés.

Desenhado no início dos anos 60, parece já reagir a esta tendência de considerar os resultados do “Inquérito” como modelo formal, tendência que o próprio Siza pratica de forma bastante literal na sua anterior obra na marginal de Leça da Palmeira, a Casa de Chá da Boa Nova, iniciada poucos anos antes.

Esta evolução na obra de Siza demonstra que ele foi capaz de antecipar, antes de todos os outros, a necessidade de traçar novos caminhos para a arquitetura portuguesa face ao previsível esgotamento da pesquisa formal iniciada por Távora nas já referidas obras, realizadas na segunda metade da década de 50.

PROJETO

Em novembro de 1959, a Câmara Municipal de Matosinhos encomenda à empresa de construção Ribeiro e Silva um estudo para construção de um tanque balnear nos rochedos da praia de Leça da Palmeira, pensado de modo a que permitisse a renovação da água com a maré alta. O Eng.

Bernardo Ferrão, sócio da empresa (e irmão de Fernando Távora), inicia o projeto de um tanque com 20 x 33 metros mas, dada a delicadeza do impacto paisagístico (e, provavelmente, por influência do seu irmão), recomenda ao município a contratação de um arquiteto, propondo o nome de Álvaro Siza, que conhecia como ex-colaborador de Távora (entre 1955 e 1958).

No projeto desta primeira fase (apresentado em março de 1960), Siza propõe suprimir a parede do lado do mar, usando as rochas pré-existentes como limite do tanque; entretanto torna-se evidente que, por razões de higiene pública, a água teria de ser filtrada e renovada mecanicamente, o que inviabiliza a plena utilização do tanque entretanto construído (Ganshirt, 2004, pp. 19-20).

Em 1961, Siza é contratado pela Câmara Municipal para realizar um novo projeto de instalação da piscina que já prevê a construção de balneários, vestiários e um bar. O anteprojeto é apresentado em outubro de 1962, a construção decorre nos dois anos seguintes e a piscina abre ao público no verão de 1965.

Em setembro de 1965, Siza apresenta o anteprojeto de uma ampliação do bar e das áreas técnicas; o respetivo projeto é apresentado em 1966, mas vai sofrer algumas alterações, num processo que só termina em 1973. É a concretização deste projeto que dá ao edifício a sua imagem atual, com a parede a 45° que protege a esplanada do bar do vento norte.

Em 1993, o edifício é de novo intervencionado segundo um projeto de Siza, que incluía a proposta de um restaurante a norte da piscina (que já estava previsto no anteprojeto de 1965 mas nunca chega a ser construído); para além da execução do revestimento da cobertura dos balneários em “chapas de cobre patinado, conforme previsto inicialmente”, esta última intervenção não altera significativamente o edifício existente (Ganshirt, 2004, pp. 33-34).

Luz

A construção desta obra aponta novos caminhos para a arquitetura portuguesa: os mesmos conceitos são encarados com outro tipo de materiais expressivos, entre os quais a luz ganha especial importância.

No que diz respeito à relação com o contexto, já nos desenhos do anteprojeto de 1962 se adivinha a intenção de fazer desaparecer o edifício, diminuindo, tanto quanto possível, o impacto da sua construção nas “três linhas paralelas” que dominam o sítio: “o encontro do mar e do céu, o encontro da praia e do mar, o longo muro de suporte da marginal”; assim,

o edifício fica “ancorado, como um barco, no muro da marginal” (Siza, 1980, p. 23). Construído à cota da praia, com pés-direitos interiores baixos e inclinações muito suaves na cobertura, o volume dos balneários torna-se quase impercetível quer ao longe, na paisagem, quer de perto, à cota da estrada marginal.



Figura 1: Piscina das Marés: vista de longe (do farol de Leça da Palmeira) e de perto
Créditos: Eduardo Fernandes

Mais do que a aplicação de uma ideia de relação com o contexto, há neste edifício a dramatização da integração no meio, assumida de modo literal, numa articulação com uma noção de modernidade que, em Siza, se relaciona com a definição de arquitetura como arte: Siza encara o conceito de modernidade de uma forma enfática, num processo que assume um sentido quase literário de comunicação e um entendimento da arquitetura como obra artística.

Nuno Portas destaca a “intencionalidade das entradas de luz” na obra de Siza, salientando que cada abertura é “uma proposta particular de ver, de iluminar” (Portas, 1965, p. 98). Gregotti define a arquitetura de Siza como o resultado de um processo em que a memória tem um papel fundamental: a memória dos sítios e a memória do arquiteto, entendidas como processo de aprendizagem, criticado temporalmente; isto é especialmente evidente na Piscina das Marés, apesar de uma “rigorosa economia di intervento” (Gregotti, 1972). Para Vieira de Almeida, Siza privilegia o diálogo com os utilizadores da sua arquitetura, o que também é especialmente evidente nesta obra, onde os meios expressivos se integram num todo coerente; o seu espaço não foi projetado para ser habitado, foi desenhado para ser percorrido (Almeida, 1967).

“A ideia está no sítio”, escreve Siza (1979, p. 36) mais tarde, a propósito do seu trabalho na Malagueira, em Évora. Se o conceito de modernidade, na arquitetura de Távora, implica um moderno português (onde

não basta estar de acordo com o seu tempo, é necessário estar também de acordo com o seu sítio), na obra de Siza esta dicotomia ganha um valor narrativo que se sobrepõe a todos os outros, tornando a fruição da sua obra uma experiência com efeitos surpreendentes: não apenas visuais, mas sempre sensoriais e, frequentemente, apelando a um nível cognitivo.

Assim, no edifício dos balneários da Piscina das Marés, a ideia de *integração* é levada ao extremo; obra e sítio fundem-se e a intervenção do arquiteto torna-se uma metáfora da própria envolvente: incorporando e reinterpretando o paredão da marginal, dramatizando a relação entre as cotas da rua e da praia, que o muro separava e a intervenção de Siza une.

O edifício não está apenas *ancorado no muro da marginal*; o edifício é uma metáfora desse muro...



Figura 2: Planta do projeto de instalação da piscina (1962 – 65), não datada
Desenho de Álvaro Siza

Esta analogia é evidente desde o percurso de entrada: a rampa, com a sua largura variável define um triângulo no espaço; o alinhamento do muro de suporte que a confina, do lado da estrada (único elemento do projeto de 1962 cuja direção escapa ao sistema ortogonal definido pelas *três linhas paralelas* que dominam o sítio), teria o seu início (se fosse prolongado) no preciso momento em que o paredão da marginal dá lugar ao novo edifício.

É este elemento de fronteira, que ao longo de cerca de 1,5 quilómetros estabiliza o aterro que separa a via marginal da cota da praia, que se abre através daquela rampa, para nos deixar entrar.

Descemos; ao entrar nos vestiários, sentimos que penetramos no paredão pré-existente: é um lugar escuro, um espaço denso, entre duas paredes de betão; o interior é dominado por uma mancha negra, as cabines individuais, construídas em madeira de Riga escurecida com óleo queimado, tal como o teto e as vigas da cobertura.



Figura 3: Piscina das Marés: corredores a nascente e poente das cabines do balneário masculino.
Créditos: Eduardo Fernandes

Em contraste com a luz forte do exterior, aquela escuridão limita a nossa percepção visual. Caminhamos devagar, tateando; para entrar na pequena cabine, são as mãos (e não os olhos) que nos indicam onde está a porta e para que lado abre; trocamos de roupa com lentidão, enquanto as nossas pupilas dilatam e nos vamos habituando ao escuro.

A saída das cabines faz-se por uma segunda porta, do lado oposto à entrada; continuamos num ambiente escuro, mas a luz que entra de lado, pelas estreitas frestas no topo do muro, é suficiente para iluminar o espaço, porque os nossos olhos já estão habituados à escuridão.

Saímos do balneário e ficamos completamente encandeados com a força da luz, refletida no betão dos muros e das lajetas do pavimento; ainda não vemos a praia, nem a piscina.

Caminhamos agora a descoberto, ao longo de um último muro, mais baixo, até ao momento em que este se interrompe e permite, simultaneamente, a visão e o acesso para o exterior: para os rochedos, o areal, a piscina e o mar. “Raramente na arquitectura moderna se obteve uma teatralidade tão intensa” (Barata, 1997, p. 82).

Mas, para o visitante, que utiliza a piscina na sua função banear, esta experiência sensorial e teatral é rapidamente esquecida, face à beleza da paisagem e ao contraste entre o frio da água e o calor do sol.

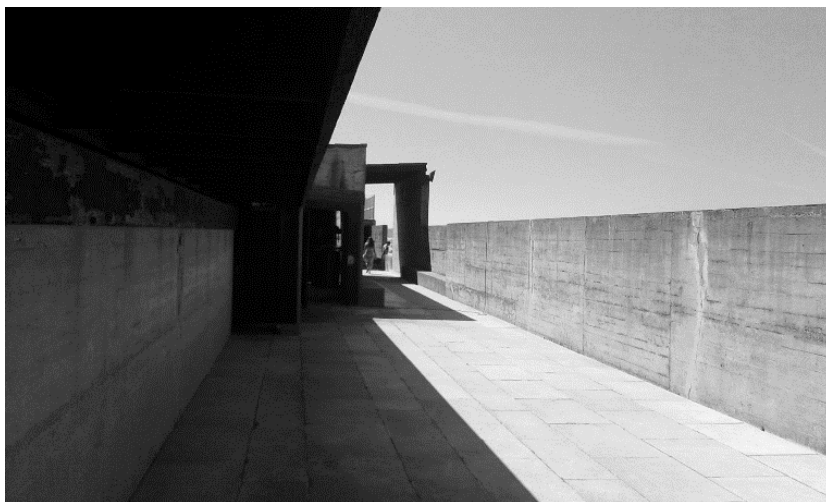


Figura 4: Piscina das Marés: saída dos balneários
Créditos: Eduardo Fernandes



Figura 5: Vista da praia, a norte e a sul da Piscina das Marés
Créditos: Eduardo Fernandes

Até porque, quando observamos o edifício dos balneários a alguma distância, do lado da praia ou da piscina, já não o vemos; vemos apenas um muro, um paredão com cerca de quilómetro e meio; uma grande linha reta que começa muito antes e acaba muito depois do sítio onde sabemos estar o edifício.

É um muro de betão aparente, com as marcas da cofragem deixadas à vista. Foi construído utilizando a areia daquela praia que, tal a areia que agora o rodeia, foi formada pela decomposição das rochas que estruturam aquele lugar, povoando o espaço entre os balneários e a piscina; as mesmas rochas que rematam o tanque, do lado do mar.

Rochas, areia, betão, são afinal variações do mesmo material, decomposto pela natureza e recomposto pelo homem; talvez por isso seja tão harmonioso o modo como todo o conjunto reflete a luz: a areia do mesmo modo que as rochas, do mesmo modo que o betão...

Relação com o contexto, modernidade e sentido artístico formam aqui um conceito único, a síntese perfeita de uma ideia de Escola. Mas o contexto da Piscina das Marés é também o mar, em constante movimento.

Visto da minha janela, na paisagem, o pequeno espelho de água do tanque principal da Piscina das Marés parece ridículo face ao vasto oceano que o circunda; mas é suficiente para servir a sua função banear, mercê da organização que lhe proporcionam os seus muros de betão, articulados com os rochedos pré-existentes.



Figura 6: Piscina das Marés
Créditos: Eduardo Fernandes

E é no Inverno que esta visão é mais impressionante: quando as ondas batidas pelo vento rebentam nas rochas que limitam o tanque a poente, inundando a piscina; quando a sua arquitetura assume serenamente uma desadequação sazonal.

Esta imagem obriga a refletir sobre a relatividade do sentido utilitário que atribuímos às coisas; a utilidade desta obra vai para além da sua função imediata: serve também para pontuar subtilmente uma paisagem, proporcionando a quem a observa uma serena lição de arquitetura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Almeida, P. V. (1967). Un análisis de la obra de Álvaro Siza Vieira. *Hogar y Arquitectura*, 68, 72-76.
- Barata, P. M. (1997). Piscinas das Marés. In L. Trigueiros (Ed.), Álvaro Siza, 1954-76. Lisboa: Blau.
- Costa, A. A (1982). *Dissertação*. Concurso para Professor Agregado da ESBAP. Porto: ESBAP.
- Fernandes, E. (2011). *A Escolha do Porto: contributos para a actualização de uma ideia de Escola*. Dissertação de Doutoramento em Arquitetura, Escola de Arquitetura, Universidade do Minho, Guimarães, Portugal.
- Ganshirt, C. (2004). *Piscina na praia de Leça da Palmeira*. Lisboa: Blau.
- Gregotti, V. (1972). Architetture recenti di Álvaro Siza. In P. Nicolini (Ed.), *Professione poetica* (pp. 186-188). Milano: Quaderni di Lotus.
- Portas, N. (1965). Casa de Chá da Boa Nova. *Arquitettura*, 88, 97-98.
- Siza, Á. (1979). Notas sobre o trabalho em Évora. *Arquitettura*, 132, 36.
- Siza, Á. (1980). Piscina de Leça da Palmeira. In C. C. Morais (Ed.), *01 textos: Álvaro Siza*. Porto: Civilização.
- Távora, F. (1952). *Arquitettura e Urbanismo: a lição das constantes*. *Lusíada*, 1(2), 151-155.
- Távora, F. (1954, 10 de agosto). A posição do Artista Plástico. *Jornal Comércio do Porto*, p. 6.